

Enrico Baj, patafísico, y la revalorización del ornamento

María Elena Manrique Ara

Fundación del Garabato
malena@fundaciondelgarabato.eu

Recepción: 07/02/2018, Aceptación: 11/06/2018, Publicación: 04/12/2018

RESUMEN

Partiendo de los escritos del artista Enrico Baj (1924-2003), en su mayoría inéditos en castellano, se aborda su faceta de crítico de arte y su defensa del imaginario fantástico y del ornamento como matrices creativas, pero también como armas útiles para preservar la autonomía del pensamiento en la sociedad actual. El talante anárquico de muchos de estos escritos, la fundación del Colegio de Patafísica de Milán y su complicidad con Asger Jorn explican su interés por el arabesco y por todas aquellas prácticas artísticas de carácter espontáneo, como el garabato —cuyas conexiones profundas con el ornamento planteamos aquí por primera vez— y la atención a la manualidad, elevada a componente fundamental del proceso creativo. Por último, se contrastan estas tesis con algunos análisis recientes de crítica artística y literaria, que denuncian la deshumanización del arte y abogan por el rescate de otra «modernidad», subterránea y anacrónica en tanto que presente en tiempos y lugares diversos, opuesta a la institucionalización del arte y a ciertos prejuicios occidentales relativos al estatuto del artista, a la práctica y a la jerarquía de las artes, así como a la recepción por parte de una determinada crítica y su público.

Palabras clave:

Enrico Baj; surrealismo; CoBrA; patafísica; imaginario; manualidad; ornamento; garabato; crítica de arte; mercado del arte

ABSTRACT

Enrico Baj, pataphysician, and the revaluation of the ornament

Using writings by the Italian contemporary artist Enrico Baj, mostly unpublished in Spanish, we explore his role as an art critic and his defense of the fantastic imaginary and the ornament as a relevant creative matrix which helps preserving the freedom of thought in our society. His anarchic spirit, the foundation of the College of Pataphysics in Milan or his friendship with Asger Jorn explain his interest in arabesque and spontaneous artistic practices such as the scribble—whose deep connections with the ornament we propose here for the first time—as well as his focus on craftsmanship, considered as a key component of the creative process. Finally, these attitudes are contrasted with some recent analyses by art and literature critics, who denounce the dehumanisation of contemporary art and instead advocate rescuing another underground and even anachronistic “modernity” insofar as it is always present in different moments and places, opposed to Western prejudices about artists’ and art’s status, and its reception by some critics and their audience and against art as “the artworld”.

Keywords:

Enrico Baj; surrealism; CoBrA; pataphysics; imaginary; craftsmanship; ornament; scribble; art criticism; art market



Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.

[...]

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

Gabriel CELAYA, *Cantos iberos*, 1955

La patafísica como arma cargada de futuro: arte, ornamento y salvaguarda del imaginario

Decía Celaya, urgido por la necesidad de dar voz a quienes no la tenían en el clima represivo de posguerra, que «nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno». El rechazo del poeta de Hernani por un cierto tipo de poesía, «concebida como un lujo cultural por los neutrales que, lavándose las manos, se desentienden y evaden» expresa un prejuicio, históricamente reciente, contra el arte centrado en la mera búsqueda del *Bello ideale*, tan ensalzado por Winkelman y otros teóricos del neoclasicismo. En Occidente, belleza y ornamento han ido a menudo de la mano, lo que llevó a la condena definitiva del segundo por Adolf Loos (*Ornamento y delito*, 1908), en tanto que «aplicado», decorativo y, por tanto, superfluo.

Y, sin embargo, nada más consustancial a la humanidad que el ornamento, rehabilitado con éxito, no obstante, por el posmodernismo de los años sesenta. Si desdeñado un tiempo por su vanidad, en realidad «portaría consigo una filosofía de la vida». Christine Buci-Glucksmann¹, después de examinar sus estructuras profundas y de encontrar constantes ornamentales en culturas, tiempos y espacios lejanos, declinadas de modos diversos, hechas de singularidades, concluye que semejante filosofía del ornamento traería la promesa de un humanismo estético capaz de debelar fronteras e incomprensiones en nuestro mundo globalizado.

Es más, el arabesco y todas las modalidades de la línea curva decorativa nunca han gozado de mejor salud, una vez disipada la quimera purista del arte rígidamente geométrico preco-

nizada por la modernidad. Sueño aquel, el de la línea recta, del que Lacan se alegraba de despertar (*Seminario*, 9 de mayo de 1978).

Uno de los artífices de este viraje fue, sin duda, Enrico Baj (Milán, 1924 – Vergiate, 2003), que comenzó su carrera como pintor vanguardista en los años cincuenta. Padre del Movimiento Nuclear, consagrado en la Bienal de Venecia de 1964, llegó a ser bien conocido en los escenarios internacionales del arte. Admirador incondicional de Picasso y amigo íntimo de Marcel Duchamp, apreciado en el ámbito galerístico por sus «Damas» y «Generales», detestaba no obstante cualquier tipo de encaillamiento o etiqueta. Anárquico creativo de vocación, en 1963 adoptó el título de «Sátrapa y Emperador analógico para Italia» del Colegio de Patafísica², fundado en Milán bajo los auspicios de Man Ray.

La patafísica cultiva todas las soluciones imaginarias posibles, a las que se puede llegar a través de la paradoja, la ironía, el kitsch, la irreverencia del absurdo y la magnificación o enfatización de fenómenos que así resultan más evidentes, inmediatamente comprensibles. Como el arte o la anarquía, la patafísica defiende el principio de la libertad, la libertad existencial, y propugna el imaginario de la fantasía como la mejor arma de defensa para preservar, al menos, la autonomía de nuestro pensamiento³.

En 1978, fecha de su exposición en el Indianapolis Museum of Art, confesaba a Ellen W. Lee que su arte anduvo siempre impregnado de un sentido y de una visión apocalípticos⁴. Desde los primeros lienzos nucleares hasta su gran ciclo del *Apocalisse*, presentado en el Studio

Marconi de Milán en marzo de 1979, Baj ajustaba cuentas con su pesimismo y su tendencia natural a la crítica vitriólica gracias a esa ciencia de las soluciones imaginarias que, con la paradoja, la ironía y el absurdo, hacía posible el distanciamiento de todo dogma, de todo concepto apriorístico, científico o religioso, para buscar la sabiduría con impasible serenidad.

Si sus obras del primer período —que no estilo, contra el que escribió un manifiesto; pero ya hemos dicho que se reconocía en Picasso— representaban la desintegración de la materia, del mundo, de las conciencias y de los modos de pensar, pronto dieron paso a otras en las que las figuras se recomponían para expresar un mundo renovado, hecho de homúnculos, de alienígenas, empastados con barro de muy diverso jaez, como corresponde a un *patademiurgo*: las damas y los generales en *collage* de pasamanería, los mecanos, los mujeres río del período hidráulico, los muebles antropomorfos que poetizó Octavio Paz...

De ahí los calificativos de Umberto Eco: *artista deformante, hibridante, omniteratológico*⁵. Baj escribió en su *Automitobiografía* que «los pintores son visionarios y a menudo mantienen una angulación visual hacia la vida, las ciencias y lo especulativo filosófico o literario, muy especial»⁶. Y la patafísica, «aquello que se coloca por encima de la metafísica, igual que ésta va más allá de la física», garantizaba el acceso a esa otra dimensión y a la posibilidad misma del arte: «los pintores están siempre a caballo entre la pura especulación filosófica, poética, mental, y el embrutecimiento a que les conduce la objetualidad matérica y mercantil». De ahí que «en la práctica, quieran infundir, a menudo con referencias literarias, ese algo indefinible, llamado por comodidad Arte con mayúscula, a obras que de otro modo serían cuadros de sacristía»⁷.

Así, no duda en incluir a Leonardo da Vinci entre:

[...] los más grandes *patacesores* por muchos de sus escritos, por ejemplo las profecías, las observaciones sobre los animales, las fabulillas y todo aquel complejo de literatura⁸, ciencia del absurdo y descubrimientos imprevisibles que practicó haciéndose inventor de todo, del submarino al helicóptero: todo lo que se quiera, porque en Leonardo existe la previsión de todo y nada a la vez. Tal era su espíritu crítico e irónico que barruntaba que todo, en última instancia, se desarrolla a nivel de imaginario conceptual⁹.

Entre el autor de *La Gioconda* y su epígono Marcel Duchamp, «gran figura de patafísico», habría, pues, una retahíla de precursores



Figura 1.
Diploma de nombramiento de Enrico Baj. Archivo de Casa Baj. Vergiate.

que encarnan la «practicada, o también escrita, exhibida o dialogada y explicada antes de la publicación en 1898 de *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, de Alfred Jarry». Baj no reparó, en cambio, en el más goliárdico e irreverente de los pintores manieristas antiguos: Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592). Milánés como él, instituyó una hermandad artística bautizada jocosamente Academia del Valle de Blenio, que de academia tenía solo el nombre. Sus miembros, poetas y pintores que hoy consideraríamos antisistema, hartos de las constricciones impuestas al arte, mayoritariamente religioso, se travestían de menestrales, de personajes de la comedia del arte —el teatro estaba prohibido en Milán, bastión de prelados contrarreformistas— y brindaban por los placeres carnales a mayor gloria de su estro creativo. Su *abad* Lomazzo, «compadre Zabargna», compiló, entre las dos grandes pestilencias de 1576 y 1630, una orgía literaria bajo el título *Rabisch* (Milán, 1589), que, en su dialecto inventado, *facchinesco*, significa ‘arabescos’.

Literatura macarrónica escrita en lengua vulgar, que, con el género de los grutescos y la corriente figurativa de «invenciones» y «caprichos», aspecto particular del manierismo lombardo, tenía lazos estrechos. Y más con Leonardo y sus alucinadas *Profecías*, pero sobre todo con sus *teste caricate*, de las que otro menestral de pro, Aurelio Luini, poseía un tomito¹⁰. ¿Cómo no relacionar a esta caterva de artistas bizarros, dados a humoradas, con el Baj de la ecuación «Folla-folla multiplicado por Seduc-



Figura 2.
Enrico BAJ, Boceto para *Apocalipsis*. Casa Baj. Vergiate.

ción y dividido por Éxtasis igual a Alegría»¹¹? Si devotos de Arcimboldo aquellos, en las cabezas de los monstruos bajianos, Umberto Eco veía sus «mineralizados descendientes»:

¿Y si Baj, gusaniento y ameboide, ser informe que surge del regazo de viejos velludos, como un personaje de Beckett, incrustando su rostro emaciado de cintas y borlitas y reconstruyéndose cada vez en una versión de su locura mineral, se propone siempre como animal utópico de un mundo imposible, dominado por un principio de metamorfosis total donde todo puede transformarse en todo?¹²

Nuestro *científico* de las soluciones imaginarias creía firmemente que había que «restituir al arte su función seductora del imaginario»¹³, pues hoy vemos una fantasía y (en consecuencia) un arte contaminados, lo que hace de los museos sus vertederos¹⁴. En la mayoría de sus escritos no perdió ocasión para combatir lo que él llamaba arte «oficial», sistémico, patrocinado por las estructuras oficiales del poder artístico. De hecho, en 1992 denunciaba a los museos de arte contemporáneo por promover un «arte abstracto, conceptual, minimalista, lo que yo

defino diseño carente de función»¹⁵, que no tenía nada que ver con el ser humano, ni a nivel representativo ni psíquico o emocional.

Arte avalado por críticos de renombre, apoyados a su vez por gestores y dirigentes de turno —y aquí Baj no deja títere con cabeza—, cuyo epítome es Achille Bonito Oliva cuando pontifica:

Incomprensibilidad no significa imposición de un arbitrio, sino, en todo caso, necesidad de proyectar y proyectarse fuera en la objetiva consistencia de la forma. Este sería el drama que aflige al arte: tratar de evidenciar la imposibilidad del sujeto de expresar totalmente y de aceptar la forma como conjugación de esta imposibilidad¹⁶.

Cierto que «a la hora de expresar el vacío cerebral no le gana nadie»¹⁷, pero la connivencia del crítico no es menos perjudicial que la comercialización y la consiguiente «merdificación» del arte (en alusión al «merdre!» de Ubu-Jarry). Todo forma parte del mismo entramado y lo que menos importa es qué dice el sistema, pues —y cita a menudo a McLuhan— el medio es el mensaje. De ahí también la indefinición del arte, que resulta sustituida por el artista. «¿Qué hacer?», se preguntaba ya en 1978:

Envueltos, adulados, seducidos, contaminados, drogados, reblandecidos, inhibidos, frustrados, castrados y fritos por el sistema [...] para mí la respuesta es: nada, no hacer nada o casi nada, no moverse para no provocar gozo en el sistema mientras te sodomiza; encaja los golpes, haz caja, si puedes, con algún cheque, espera y afila las armas, si las tienes; las psicológicas son las mejores, la sátira puede resultar muy útil. Pero el sistema no es como los «Generales», que son los «otros»; el sistema es masoquista, te acepta mejor si le atacas porque eres un diversivo; el sistema es esquivo, viscoso, poliposo, cancerígeno, gelatinoso, más a menudo gaseoso. El sistema es un «ultracuerpo», y ese ultracuerpo somos nosotros mismos con nuestro Yo dividido¹⁸.

«Imago ergo sum», se rebelaba Baj. Con este lema patafísico se arrumban nocionismos y culturemas inoculados cual virus patógenos por el sistema del *artworld*. No necesitamos exegestas de comportamientos artísticos, a lo Konrad Lorenz, aunque a algunos divos del arte no les disgustaría que les estudiaran como el ilustre etólogo estudió a ocas, peces de acuario o depredadores¹⁹. Contra el horror de cierto arte, la crítica celebrativa, la máquina de hacer pseudofilosofía, pseudosociología, pseudoestética,

frente a todos ellos, la fantasía brinca las más altas cimas, supera toda dificultad²⁰. «¿Quién dijo que el arte debiera aliarse a la razón positivista?», clamaba en su *Ecología del Arte* de 1989²¹. ¿Qué ventaja podría reportar poner arte y ciencia al mismo nivel? ¿Contribuir a ahondar el precipicio que la técnica ha excavado entre el hombre y el medio ambiente, creyentes ciegos como somos en la verdad científica y el progreso? Aun dispuestos a admitir que la ciencia proceda sobre el terreno de los datos racionales y matemáticos, ayudada, en ocasiones, de la imaginación, persigue fines distintos. El arte se debe a la invención: «es más bien a la pintura de invención a la que hay que encomendarse, porque puede anticipar nuevos sistemas de comunicación y nuevos lenguajes, capaces de esquivar cualquier codificación»²². Es nuestra única escapatoria, no se cansa de repetir, frente a la robotización y la computerización de la vida actual. Qué no diría hoy de la creciente invasión, difícilmente gestionable, de los *big data*. ¿No vivimos pendientes del teléfono inteligente, una maquinita dispensadora de imaginarios a la carta o, peor aún, suplantadora de identidades?

Para él, precisamente, la pintura y el arte son fantasía vivida, soñada, sin que esto les confiera ningún aura:

El arte es un misterio sólo para quien crea en el lenguaje críptico, o sea, indescifrable, de buena parte de la crítica [...] El arte nace del imaginario, de aquella zona del sistema nervioso que produce imágenes, fantasía, sueños, representaciones irracionales y, por tanto, independientes de la percepción de lo real [...] Exteriorizar el propio imaginario, traducirlo en obras, objetos, descripciones e intuiciones: son siempre operaciones beneficiosas tanto para el espíritu de quien las realiza como para el destinatario que recibe sus estímulos, es decir, el espectador²³.

No podía ser de otra manera para un admirador de la cultura literaria francesa y sus poetas *maudits*, que echaron los cimientos de la concepción estética moderna, o sea, del arte vanguardista del siglo xx y sus movimientos de tinte anárquico-libertario (*fauves*, *Die Brücke*): desde Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire hasta Alfred Jarry y Raymond Queneau, que, en 1959, le abrirá las puertas del Collège de Pataphysique. Notorias son, asimismo, sus tempranas colaboraciones con la órbita surrealista francesa e impagables sus débitos con Duchamp, Picabia, Tzara.

Como ya anticipaba en su paradójica *Automitobiografía*, escrita *à rebours*, no entendía el arte sin el fructífero intercambio con la literatu-

ra: «El arte moderno es abstracto, imaginativo, visionario y onírico. Es un arte libre, que se funda ampliamente en la intuición poética. Es, por tanto, natural que sea precisamente sostenido, defendido e iluminado por el faro de la poesía»²⁴. Quizá porque, como dijo Joan Brossa, quien antes que nada se consideraba poeta: «todo sale del mismo subterráneo»²⁵.

Digno continuador de aquellos *maudits*, Baj escribió manifiestos y lanzó polémicas, como la del «Imaginismo antigeométrico» de 1952. Por aquel entonces, aliado con el danés Asger Jorn, fundador del grupo CoBrA, combatía el nuevo Bauhaus de Max Bill y su recuperación de las más rígidas doctrinas del racionalismo funcional, denunciando «la invasión en el arte de las formas cerradas y geométricas a base de rayas, escuadras y ángulos rectos»:

No dejamos de batirnos por la imaginación, por el decoro, por el ornamento: contra el reduccionismo formal que, bajo apariencias impecables, quería ya entonces instaurar el dominio del vacío, aquel vacío que hoy llaman *look* y minimalismo²⁶.

Frente a ello, la libertad que Tristán Tzara reclamaba en 1919 para los dadaístas: «DADA, DADA, DADA, griterío de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: la VIDA», escribe citando a Picabia²⁷. O la fealdad y la catarsis que Jorn abanderaba, a decir de nuestro ecólogo del arte:

Arte para él era una forma libre, emoción, superficie que corroe. Arte no es figura plana, bien alisada, incorruptible por los ácidos emocionales. No es perfección, ni monotonía; arte es imperfección e invención. No es algo adormecedor sino sueño, no línea recta sino revoloteo, voluta, arabesco, orla, chirlo, galimatías, garabato, mancha, mamarracho²⁸.

Tales desvaríos cobraban cuerpo en las *peintures détournées* de finales de 1950 de Jorn, similares a las perpetradas por Baj bajo el título de *Modificazioni* (1959-1960). Arte libertario, defendido con fervor por ambos, que no vacila en deturpar un lienzo *pompier* con un garabato. Pero mucho antes, soterradamente quizás, el garabato como expresión artística fue práctica asidua de maestros antiguos: las cabezas grotescas de Leonardo o las que pudimos ver a finales de 2016 en el museo del Prado, de Ribera; las de Goya, dispersas por cuadros, cartas, grabados, murales, como los de la Quinta del Sordo; *grilli* y juegos geométricos en folios de Durero. Qué decir del siglo XVIII en adelante, y del surrealismo, que ex-



Figura 3.
Asger JORN, *Le canard inquiétant*. Museo Jorn. Silkeborg.

plotó la relación entre automatismos psíquicos²⁹ y mecanismos creativos. A lo que habría que añadir la importancia de la manualidad espontánea, como bien subrayó Jorn en su *Discurso a los pingüinos* (1949) publicado en el primer número de *Cobra*³⁰, pues «el acto de expresarse es de tipo físico, es la materialización de un pensamiento».

Para nuestro «vikingo del arte», como cariñosamente lo llamaba Baj, el automatismo físico era el complemento necesario del automatismo psíquico. He aquí un canal, al menos, para escapar al dominio castrador de la razón. De ahí su interés por el arte infantil (particularmente apreciado por los holandeses de CoBrA) o el de los enfermos mentales (compartido con Max Ernst y Jean Dubuffet). Su investigación, sin embargo, se centró en el arte prehistórico danés posterior a la Edad del Bronce y de la época de los vikingos en relación con el arte primitivo mundial, lo que le llevó a desarrollar una intensa actividad como escritor de textos sobre etnología y folklore, siempre atento a demostrar la pervivencia de los impulsos del hombre primitivo, en forma de constantes antropológicas, en la cultura occidental moderna³¹.

Arabesco, ornamento y garabato: una teoría «blanda»

Este progresar hacia atrás, en busca de la perdida libertad creativa, fue algo más que un prurito investigador, como prueban las citadas prácticas artísticas. Como colofón a la entrada «Arabesco e ghirigoro» de ese peculiar diccionario autobiográfico que es *Ecología del arte*, Baj invitaba explícitamente a divertirse garabateando:

Mientras estás inmóvil, en extática contemplación, es la línea tortuosa del arabesco, es el atormentado alambicamiento del entrelazo el que te conduce lejos, mucho más allá de lo que pudieran hacerlo las cerradas formas geométricas [...] Pero ve a explicarle a un diseñador industrial que ese garabato que haces mientras hablas por teléfono o cualquier garrapato automático, están más cargados de fantasía que una receta [...] Garabatead y divertíos: es un modo como otro cualquiera de hacer arte, o sea, de fantasear³².

Ghirigoro o *ghirigologo*, palabras usadas por Baj, denominan el entrecruzado de las líneas, caprichoso, bizarro, extravagante, libre. Ese amor por el «signo curvo y torturado» le llevó a confesar su garabatofilia en relación con el ornato y lo decorativo: «Estos signos arabescados y decorativos los he usado siempre para los fondos de mis *Generales*, de los *Desfiles* y de mis collages»³³. Se trata de la misma línea curva, animada por un movimiento libre y continuo, que Riegl colocó en el centro de sus *Problemas de estilo* (1893) cuando analizó la metamorfosis progresiva de las formas y superficies ornamentales, y que culminaba en el «estilo» orgánico y floreal del arabesco y de toda la historia del entrelazo ondulado desde Micenas hasta el arte islámico.

La intuición bajiana es profunda y acaba descendiendo hasta el humilde garrapato de teléfono o, más propiamente, *scarabocchio*, en su origen el manchurrón de tinta que dejaba la pluma en el papel, y que viene de *scarabeo*, ‘escarabajo’, como *sgorbio*, otro sinónimo, de *scorpio*, ‘escorpión’, con el mismo significado. La analogía con insectos y arácnidos habla por sí sola.

La cuestión es si se puede hablar de «voluntad artística» a propósito del garabato. Así se deduce ateniéndonos al apasionado elogio de Baj. Estudios recientes demuestran lo certero de sus juicios a propósito del ornamento. Para ello conviene remontarse un siglo atrás, con Christine Buci-Glucksmann, a la polémica vienesa que lo situaba entre el «delito» de Loos y la «voluntad artística» (*Kunstwollen*) de Riegl. Este último concepto fue reformulado por Wilhelm Worringer (*Abstracción y empatía*, 1908) desplazándolo hacia «la profunda necesidad psíquica creada por el arte como experiencia estética»³⁴. Precisamente, el acto de garabatear, origen de las primeras manifestaciones artísticas y matriz decorativa por excelencia tanto en el niño como en la infancia de la humanidad es, según Gillo Dorfles, igualmente instintivo:

Pero lo que me parece más significativo para sufragar la hipótesis de un primitivo impulso creativo basado en el elemento ornamental más que en cualquier otra matriz artística, es la precedencia —todavía hoy— de este factor sobre cualquier otro, como se puede comprobar observando la organización de algunas actividades formativas elementales en el individuo, desde sus primeros años de vida [...]. Pues bien, el primer impulso miocinético y, al mismo tiempo, creativo del niño determina precisamente la llegada del garabato, ese signo universal que está a mitad de camino entre el mandala y el círculo, el laberinto y el esquema solar. Elemento indudablemente decorativo, hecho a posta para vencer el *horror*



Figura 4.
Enrico BAJ, *Au bord du lac*. Archivo Casa Baj. Vergiate.

vacui (o sea, para proyectarse y expresarse), que se convertirá en un segundo momento en la matriz de sucesivas e infinitas figuraciones a las cuales el niño atribuye los más diversos significados: desde sol a casa, cabeza o árbol³⁵.

Para Dorfles el garabato primordial está, en línea con lo anterior, preñado de significado (lejos del carácter *in-significante* que le atribuyó Octavio Paz):

Si este garabato constituye el primer elemento proyectivo infantil, debemos afirmar otro tanto para muchos de los principales signos que corresponden a la infancia de la civilización, de toda civilización, aquellos símbolos arquetípicos de los que la humanidad se ha valido siempre: de la cruz al triángulo, de la rueda a la *vescica piscis*, de la esvástica al ojo



Figura 5.
Enrico Baj pintando «General Crisis». Archivo Casa Baj, Vergiate.

divino. Sin la particular cualidad ornamental [él atribuye un carácter altamente decorativo al garabato] presente en estos símbolos universales arquetípicos, no habríamos asistido ciertamente a las infinitas vicisitudes pictóricas y gráficas de nuestra civilización, y de otras que se han sucedido en el planeta³⁶.

Resulta evidente que ornamento y garabato comparten ese carácter antropológico innato, y que asimismo han sido matrices artísticas de primer orden, lo que desmiente consiguientemente la ecuación implícita en la condena de Loos: «esto es decorativo, ornamental, luego no es arte». Frente a su cesura radical con el pasado, que en el concepto de vanguardia encontrará su utopía —todavía hoy algunos andan husmeando su rastro³⁷—, Buci-Glucksmann ve en la raíz de dicha polémica otra modernidad «intempestiva y contracorriente», opuesta a la «racionalista de

progreso», cuya historia más subterránea se sitúa «en una constelación de tiempos diferenciales y rechaza los grandes dualismos entre arte noble y aplicado, masculino y femenino, occidental y no-occidental, orgánico y artificioso»³⁸.

Precisamente el *Kunstwollen*, presente en cualquier ejercicio de estilo, de «estilización», en el sentido de abstraer, de reducir a líneas esenciales según las diferentes taxonomías ornamentales, deconstruye por primera vez la distinción típicamente occidental entre arte plástico y arte decorativo, poniendo el acento en el componente conceptual del ornamento: «es justamente esta manera (*maniera*) de tratar el ornamento la que define el estilo, la que instituye la relación entre las formas y las visiones del mundo», testimoniando una creatividad autónoma, cada vez más lejana de la naturaleza³⁹.

Pues más allá de la variedad de *patterns*, el ornamento es una mirada «que suscita una auténtica erudición de la sensibilidad, pues permite extraer el potencial onírico de cada objeto y acontecimiento»; o sea, «una mirada-flujo que exige un ojo atento a aquello que es extremadamente pequeño y que, como una espiral, se recrea en el detalle de los motivos y en la línea de la belleza global»⁴⁰, como bien vio Oleg Grabar en relación con el arte musulmán y «su tendencia a reforzar el intermediario visivo en detrimento de un mensaje determinado, a acentuar el placer de los sentidos y la relación afectiva con las obras de arte»⁴¹.

No es casual que nuestra filósofa del ornamento recurra a Pessoa para ilustrar el sentimiento capaz de suscitar un simple detalle decorativo, ni que Baj recuerde a Mallarmé o a Baudelaire a propósito del poder evocador del arabesco:

También Baudelaire se mostró siempre atraído por las volutas de un rasgo o de una forma; hasta el punto de explicar su atracción hacia «todas las curvas y figuras imaginarias que los elementos reales de un objeto trazan en el espacio. La idea poética, que se libera a partir de esta operación del movimiento en las líneas, es la hipótesis de un ser vasto, inmenso, complicado, pero eurrítmico...». En fin, el arabesco solicita la inspiración, poniendo en marcha la fantasía en un terreno rico de variantes y reclamos de una memoria cultural compleja como la nuestra. El arabesco tiene, pues, un poder de evocación: seguir con la mirada sus tortuosos vericuetos y revoloteos provoca casi el ingreso en los laberínticos recorridos de la psique, donde afloran sin solución de continuidad, desde los umbríos bajorrelieves del olvido, remembranzas, citas, asociaciones, júbilos, arrepentimientos e iluminaciones⁴².

Memoria cultural compleja y tan antigua como la humanidad, pues cierto es que la primera superficie ornamental fue la del cuerpo humano, como testimonia el uso del ocre rojo desde el paleolítico inferior para pigmentarse en la vida y en la muerte⁴³. Resulta igualmente revelador que, mucho antes de la condena platónica del maquillaje femenino y de la retórica, así como su consiguiente repudio del ornamento, el rostro adquiriese identidad gracias a este, como demostró Lévi-Strauss respecto al pensamiento indígena, subrayando analogías entre culturas históricamente distantes: «el rostro humano existe sólo desde el punto y hora en que recibe ornamento»⁴⁴.

De ahí el carácter antropogénico de su filosofía del ornamento, que indudablemente comparte con el garabato. Solo que este último, por su propia naturaleza, escapa a todo encasillamiento, rechaza las taxonomías y no sigue ningún tipo de *pattern* preestablecido, a diferencia del ornamento y sus estilismos. Y, por supuesto, se resiste a cualquier intento de teorización.

No a su análisis, sin embargo, y quizá mereciera más atención crítica toda vez que el recelo de Baj frente a la deshumanización del arte sigue estando plenamente justificado, porque si bien esa rehabilitación de lo decorativo y del orna-

mento «está en el corazón del posmodernismo», promotor de lo impuro, de la mezcolanza, del kitsch, tan querido de nuestro *patapintor*, no es sorprendente «redescubrir de modo desmaterializado, las modalidades de la línea en inflexión decorativa, tratada como abstracta», tanto en pintura como en las nuevas tecnologías aplicadas al arte⁴⁵. Solo que tal «forma de escritura del ego» es más maquinal y fría que expresiva y gestual⁴⁶, y las supuestas ventajas de lo virtual y plural, que fluye tendiendo puentes por todos los circuitos de este mundo globalizado, no pueden hacernos olvidar que el artista debería remontarse hasta lo desconocido⁴⁷. Pues el acto creativo es, ante todo, un acto de resistencia, como explicaba Gilles Deleuze⁴⁸, o sea, liberador de una potencia interior que, si no, permanecería muda y sepultada. Solo así podremos columbrar el misterioso y sutil nexo que existe entre la obra y su fuente imaginaria, entre lo desconocido y su impronta⁴⁹.

Si tal fuese el papel del artista, y del poeta digno de ese nombre —mediar entre el ser humano y sus enigmas⁵⁰—, la pérdida de la manualidad y la libertad a ella asociada podría cercenar el último hilo que nos une al misterio⁵¹. Salvo que sigamos el consejo de Baj y probemos a garabatear.

1. Cfr. Christine BUCI-GLUCKSMANN (2010), *Filosofía dell'ornamento: Dall'Oriente all'Occidente*, Palermo, Sellerio Editore, p. 128.
2. A aquel Cuerpo de Sátrapas pertenecían «Baj, el objetólogo Jean Baudrillard y los españoles Arrabal y Camilo José Cela, nuestro celeberrimo patasemiólogo Umberto Eco, el famosísimo nobel Darío Fo, autor, mimo, agitador político, pintor, y el divino poeta apocalíptico Edoardo Sanguineti» (Enrico BAJ [2009], *La Patafisica*, Milán, Abscondita, p. 86). Todas las citas de escritos de Enrico Baj que aparecen en este artículo son mías. Existe, en español, una edición del pensamiento patafísico de Baj, titulada ¿Qué es la patafísica?: *Seguido del Calendario patafisico y otros documentos* (Logroño, Pepitas de Calabaza, 2007). Cfr. también José Manuel Rojo (2013), «Enrico Baj en la Gidouille de la revuelta», *Quimera: Revista de Literatura*, 356-357, p. 30-32.
3. Enrico BAJ (2009), *La Patafisica*, op. cit., p. 35.
4. Enrico BAJ (1980), «Baj – Ellen W. Lee», en *Autodamé: Collages e scritture*, Bolonia, Cappelli Editore, p. 149.
5. Umberto Eco (1991), *Testa a testa: Scritto da Umberto Eco su immagini di Enrico Baj*, Padua, Mastrogiacomio Images 70.
6. Enrico BAJ (1983), *Automito-biografia*, Milán, Rizzoli Editore, p. 46.
7. Ibídem. Ya lo dijo Sontag en 1969 a propósito del «mito principal sobre el arte», a saber, el que lo considera «como expresión de la conciencia humana». Según la autora, la fricción entre la espiritualidad de todo impulsor creador y la «materialidad» alienante de la vida común se ha trocado, en el arte contemporáneo, en choque brutal. El arte se convierte en antiarte, y sus practicantes malbaratan la intención por el azar y se orientan a la búsqueda del silencio (o de la ininteligibilidad, la invisibilidad o la inaudibilidad), siempre y cuando hayan dado previamente muestras de su talento y de que lo han ejercido con autoridad. Cfr. Susan SONTAG (1997), «La estética del silencio», en *Estilos radicales*, Madrid, Taurus, p. 13-56. Esta relación trágica del artista con su conciencia parece no haber descorazonado a Baj, toda vez que decide hermanar imaginación y fantasía, a pesar de que la fantasía se reduce con demasiada facilidad a «mera» fantasía: el golpe de gracia lo da el adjetivo «infantil». Cfr. Susan SONTAG (1997), «La imaginación pornográfica», en *Estilos...*, op. cit. Pero ya hemos dicho que la patafísica permite prescindir de todo concepto apriorístico y ayuda a arrumar cualquier Absoluto.
8. Cfr. Leonardo da VINCI (1988), *Bestiario e favole*, Milán, TEA.
9. Enrico BAJ (2009), *La Patafisica*, op. cit., p. 20.
10. Giovanni Paolo LOMAZZO (1993), *Rabisch*, ed. D. Isella, Turín, Einaudi, p. 13.
11. Enrico BAJ (1983), *Automito-biografia*, op. cit., p. 124.
12. Umberto Eco (1991), *Testa a testa*, op. cit., p. 14.
13. Cfr. Silvano COLOMBO (1990), «A domanda risponde», en Piero CHIARA, Gillo DORFLES y Silvano COLOMBO, *Enrico Baj: Die Mythologie des Kitsches*, Varese, Musei Civici, p. 16. Imaginario entendido como «datos de la fantasía» o que, en palabras de Gillo Dorfles, tomen «inspiración de lo imaginario, o sea, de lo mítico, onírico, irracional, fantasmático...», elementos que, sin embargo, deben estar ligados a otro modo de entender, no sólo las cosas de la vida, las motivaciones éticas, sino también todo aquel conjunto de datos, de instintos, de impulsos que están en la base de toda creación artística y que hoy, más que ayer, ahondan sus raíces en aquel territorio larvario, abisal, o auroral que escapa a la cristalina claridad (tal vez supuesta) de la Razón». Cfr. la introducción de Gillo DORFLES (1992), *Elogio della disarmonia*, Milán, Garzanti Editore.
14. También Lomazzo, en sus escritos sobre teoría del arte más serios, había renegado del arte mímico, ilustrativo de textos de historia sagrada, a que lo condenaba su época, y había apostado por un arte revelador de la esencia profunda de la naturaleza, en el que el pintor mago opera sobre el objeto representado una suerte de metamorfosis. Cfr. María Elena MANRIQUE ARA, «Alabanza del arte grotesco y del artista menestral en la Accademia della Val di Blenio», *Locus Amoenus*, 8 (2005/2006), p. 136. Salvando las distancias, el *patapintor* es ingenio de la misma ralea.
15. Enrico BAJ (1996), «Arte e censura tra libertà e arbitrio», en *Scritti sull'arte*, Udine, AAA Edizioni di Piermario Ciani, p. 49.
16. Cfr. *Progetto dolce*, 1986, cit. por Enrico BAJ (2013), voz «Linguaggio critico», en *Ecologia dell'arte*, Milán, Abscondita, p. 149.
17. Enrico BAJ (1996), «Morte dell'arte e sopravvivenza del critico», en *Scritti...*, op. cit., p. 57.
18. Enrico BAJ (1980), «Autocritica», en *Autodamé...*, op. cit., p. 125.
19. Ibídem.
20. Enrico BAJ (2013), voz «Jarry, Alfred (1873-1907)», en *Ecologia...*, op. cit., p. 137.
21. Ibídem, voz «Arte e scienza», p. 43-45.
22. Ibídem, voz «Arte e tecnologia», p. 49.
23. Ibídem, voz «Mistero», p. 161.
24. Ibídem, voz «Tempi moderni», p. 228.
25. «El hombre tiene una parte exterior y otra interior. Todo sale del yo profundo. El arte es un contenido y una metodología. Y ahora, precisamente, hay muchos artistas que, debido al exceso de comercialidad, cuidan mucho la metodología, la forma, y descuidan el fondo. La forma debe obedecer a vivencias interiores; si se queda en forma sólo, la obra puede estar de moda un momento, pero después no sobrevive.» Cfr. Juan DOMÍNGUEZ LASIERRA (1996), «Joan Brossa, el transformista poético», *Turia: Revista Cultural*, 38, p. 177-183.
26. Enrico BAJ (2013), voz «Immaginismo antigeometrico», en *Ecologia...*, op. cit., p. 130.
27. Ibídem, voz «Libertà della fantasia», p. 148.
28. Ibídem, voz «Immaginismo antigeometrico», p. 131.
29. El surrealismo dota de contenido psicológico a Dadá, estimulando el automatismo psíquico, la escritura automática, «todo lo espontáneo, irracional y fantástico que mana del hombre. Y puesto que el arte se basa desde siempre en la fantasía, el surrealismo se ha asentado como uno de los más importantes movimientos de siempre, hasta el punto de haber recuperado a pintores de lo fantástico como Arcimboldo o Bosch». Cfr. Enrico BAJ (2009), *La Patafisica*, op. cit., p. 41.

30. Desde sus mismos inicios CoBrA había marcado distancias con el surrealismo de Breton, rechazando la idea del «puro automatismo psíquico» como explicación de la creatividad individual, pues el acto de expresarse es, antes que nada, físico, en tanto que materializa el pensamiento. Cfr. Stewart HOME (1996), *Assalto alla cultura: Correnti utopistiche dal Lettrismo a Class War*, Udine, AAA Edizioni de Piermario Ciani.
31. «Jorn, Constant y Dotremont, teóricos de CoBrA, defendieron en la revista homónima que fuera su órgano de expresión, el concepto de “libre experimentación” y de “casualidad”, así como la recuperación de la tradición artística popular y artesanal». Cfr. Mirella BANDINI (1986), «Per Jorn», *Ocra / Archivio. Studies on the European Avant-Gardes*, 11 (octubre).
32. Enrico BAJ (2013), voz «Arabesco e ghirigoro», en *Ecologia...*, op. cit., p. 30-31.
33. Cit. por Angela SANNA (2013), «Bajecology», en Enrico BAJ, *Ecologia...*, op. cit., p. 243.
34. Christine BUCI-GLUCKSMANN (2010), *Filosofia...*, op. cit., p. 47.
35. Gillo DORFLES (1992), *Elogio...*, op. cit., p. 152.
36. *Ibidem*, p. 153.
37. Cfr. Enrique VILA-MATAS (2014), *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona, Seix-Barral, y «Autobiografía», en *Enrique Vila Matas* (<<http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>>), donde comenta dicho libro como parte de su autobiografía estilística: «En cierto sentido, *Kassel no invita a la lógica* investiga el estado real de mis relaciones con el vanguardismo, por qué me fascinó tanto y si sigue atrayéndome como entonces. Y también investiga acerca de la idea de innovación misma. ¿Ha de necesariamente innovar el vanguardismo? Y una pregunta última. Aparte de ser lo más sagrado que hay en mí, ¿podría alguien decirme qué es el vanguardismo?».
38. Christine BUCI-GLUCKSMANN (2010), *Filosofia...*, op. cit., p. 35.
39. *Ibidem*, p. 43.
40. *Ibidem*, p. 50-51.
41. Oleg GRABAR (1996), *Penser l'art islamique: Une esthétique de l'ornement*, París, Albin Michel, p. 189.
42. Enrico BAJ (2013), voz «Arabesco e ghirigoro», en *Ecologia...*, op. cit., p. 29.
43. François DELAMARE y Bernard GUINEAU (2000), *Los colores: Historia de los pigmentos y colorantes*, Barcelona, Ediciones B, p. 15.
44. Citado por Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Filosofia...*, op. cit., p. 125.
45. Lo que Buci-Glucksmann llama «inconsciente decorativo» no ha dejado de evolucionar y de hacerse autónomo a través de una «des-territorialización» de los motivos ornamentales del pasado (pliegue, espiral, onda, curva) hasta llegar a una especie de «nominalismo ornamental» en el que estos motivos se convierten en matrices de creación virtual privadas de ontología. Devinando virtual, esa nueva realidad figural pierde su simbolismo y sus retromundos sagrados. No queda sino admitir el cambio de paradigma de esta nueva modernidad o «hiper-modernidad», con sus nuevos métodos de creación, propios del espacio-tiempo interactivo e informativo, en el que la superficie se transmuta en pantalla, los flujos se hacen formas, la idea se «traduce» en programas informáticos cada vez más complejos, lo orgánico mantiene su carácter expresivo pero se convierte en inorgánico. Cfr. Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Filosofia...*, op. cit., p. 119.
46. *Ibidem*, p. 103.
47. Dice Francisco CALVO SERRALLER (2016), en «Rastro», *El País* (6 de agosto), cuando reseña el libro de Giorgio AGAMBEN (2014), *Il fuoco e il racconto*, Milán, Nottetempo.
48. ¿Qué es el acto de creación?, conferencia pronunciada en La Fémis, Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido, París, el 17 de marzo de 1987. Cfr. el capítulo de Giorgio AGAMBEN (2014), «Che cos'è l'atto di creazione?», en *Il fuoco...*, op. cit. Ya antes, Dorfles había señalado esta cualidad catártica, liberatoria, del pensamiento visual, que ha favorecido la creación de tantas obras de arte. Cfr. Gillo DORFLES (1992), *Elogio...*, op. cit., p. 40. En cualquier caso, se refiere a un ámbito totalmente ajeno al del pensamiento conceptual y estructurado en palabras. Antes bien, alude a un «resplandor de formas y colores, una atmósfera, que en su fase auroral no podrá mas que estar ligado a una imagen e imaginación exclusivamente visuales» (*ibidem*, p. 46). Giorgio Agamben recuerda a Henry James, que tejía sus novelas en torno a una *image en disponibilité*, visión aislada de hombre o mujer todavía privados de cualquier determinación. Cfr. Giorgio AGAMBEN (2014), *Il fuoco...*, op. cit., p. 10. Este primer germen esquemático e imaginativo es puro garabato: «Toda obra de arte, antes de serlo, fue garabato, es decir, atisbo, vacilación, esbozo», en expresión de Orlando GONZÁLEZ ESTEVA (2004), *Elogio del garabato*, Valencia, Pre-Textos, p. 28.
49. Ilustrativa es la práctica artística de las improntas en celulosa, «otro modo de pensar un tema plástico» para hacer volar la imaginación, según confesaba a Enrico Baj el escultor milanés Giancarlo Sangregorio (1925-2013). Cfr. María Elena MANRIQUE ARA, «Risalire alle sorgenti», *Sangregorio al naturale. Dialogo con JJ Beeme*, Varese, Fundación Sangregorio Giancarlo, 21 ottobre – 30 novembre, 2017.
50. Cfr. Rafael ARGULLOL (2016), «La devolución del enigma», *El País* (12 de marzo).
51. A propósito de la literatura, afirma Agamben (*Il fuoco...*, op. cit., p. 3-8) que «la humanidad, en el curso de su historia, se aleja cada vez más de las fuentes del misterio y pierde poco a poco el recuerdo de lo que la tradición le había enseñado [...] pero de todo esto los hombres pueden contarse todavía la historia [...] Como el iniciado de Eleusis, el escritor procede a oscuras [...] Cuenta, sin embargo, con un hilo, una suerta de sonda lanzada hacia el misterio, que le permite medir cada vez su distancia. Esta sonda es la lengua». Y prosigue citando a Dante: «el artista / que profesa el arte tiene mano temblorosa (Par. XIII, 77-78)». La lengua del escritor —*como el gesto del artista*— es un campo de tensiones polares, cuyos extremos son estilo y *maniera*. «El arte [entendido como conjunto de reglas y preceptos] sería el estilo, el perfecto dominio de las herramientas propias [...] Pero, en este gesto imperioso, se produce a veces un temblor [...] con que el estilo se sale de madre bruscamente, los colores se apagan, las palabras balbucean, la materia se apela y se desborda. Este temblor es la *maniera*» (*ibidem*, p. 9-10). Los subrayados y la traducción de estos fragmentos son mías. Existe edición en español: *El fuego y el relato*, Madrid, Sexto Piso, 2016.

